

MEMÒRIES
DE LA REIAL ACADÈMIA MALLORQUINA
D'ESTUDIS GENEALÒGICS,
HERÀLDICS I HISTÒRICS

Núm. 23

Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics
Història: 1ª Època (1953-1955): *Memorias de la Academia Mallorquina de Estudios Genealógicos*. ISSN 1137-6414.

2ª Època (1993-2001) *Memòries de l'Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics* ISSN 1137-6406.

ISSN 1885-8600

Periodicitat : ANUAL

Editor: *Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Històrics, Genealògics i Heràldics*.
<<http://www.ramehg.es/>>

Academia associada al  Instituto de España

Director

Dr. Antonio Planas Rosselló, Universitat de les Illes Balears

Consell de Redacció

Dr. Pedro de Montaner Alonso, Arxiu Municipal de Palma

Dr. Miguel J. Deyá Bauzá, Universitat de les Illes Balears

Dr. Miguel Ángel González de San Segundo, Universidad de Zaragoza

Dr. Fernando Sánchez Marcos, Universitat de Barcelona

Dr. Esteban Sarasa Sánchez, Universidad de Zaragoza

La revista es troba inclosa en el catàleg LATINDEX (www.latindex.org)

Incorporada a DICE

Categoritzada a ANEP i CIRC

Indexada a les bases de dades ISOC i *Regesta Imperii*

Allotjada a e-Dialnet: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=12069>>

La correspondència i remisió d'originals s'haurà de dirigir a :

Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics, C/ de la Rosa, 3.
07003 Palma de Mallorca.

© dels autors pels seus articles

Reservats tots els drets. Cap part d'aquesta revista pot ésser reproduïda, emmagatzemada en un sistema d'informàtica o transmesa de qualsevol forma o per qualsevol mitjà, electrònic, mecànic, fotocòpia, gravació o altres mètodes sense previ i exprés permís de l'editor de la revista.

Dipòsit legal PM

Imprès a les Illes Balears per:

Impresrapit S.L.

C/Baró Santa Maria del Sepulcre, 7

07012 Palma de Mallorca

MEMÒRIES DE LA REIAL ACADEMIA MALLORQUINA
D'ESTUDIS GENEALÒGICS, HERÀLDICS I HISTÒRICS

ÍNDIX

Elvira González Gozalo <i>Los trazos murales espontáneos, testimonios arqueológicos de nuestra cultura. El caso de Mallorca</i>	7
M. Carme Coll Font <i>Arnau de Togores: l'empremta del guerrer</i>	23
Antoni Mut Calafell <i>Onomàstica dels participants als actes celebrats a Ciutat de Mallorca l'any 1300 amb motiu de l'actualització de les franqueses i privilegis del Regne promoguda per Jaume II</i>	39
María Barceló Crespí <i>Els Massanet: poder econòmic i prestigi social (segle XV)</i>	79
Miguel Gabriel Garí Pallicer <i>Los horneros de la Ciutat de Mallorca moderna: reproducción y movilidad social</i>	109
Albert Cassanyes Roig <i>La fundació de la Congregació de l'Esperit Sant i la seva tasca de beneficència a l'Hospital General de Mallorca (1598-1605)</i>	125
Miquel Pou Amengual <i>Consum i desmembració de pintura mitològica a l'Alta societat illenca. L'exemple d'un fris d'Acteó i Diana</i>	137
Felipe Rodríguez Morín <i>Sobre la conmoción sufrida por los reaccionarios mallorquines en 1813, a cuenta de una traducción de El Contrato Social de Rousseau</i>	163
<i>Memòria de la Reial Acadèmia d'Estudis Històrics, Genealògics i Heràldics</i>	193

CONSUM I DESMEMBRACIÓ DE PINTURA MITOLÒGICA A L'ALTA SOCIETAT ILLENCA. L'EXEMPLE D'UN FRIS D'ACTEÓ I DIANA*

Miquel Pou Amengual

Llicenciat en Història de l'art i en Antropologia social i cultural

RESUM

La investigació analitza l'escassa presència de pintures mitològiques a Mallorca i en concret les de quatre col·leccions privades. Les col·leccions pertanyien a la societat benestant de Ciutat de Mallorca que eren propietàries de casals a Palma. Aquestes i alguns casals foren sotmesos, amb el temps i per diverses causes, a la seva desaparició provocant l'extinció del conjunt d'obres d'art que posseïen. A més, el treball, estudia i dona a conèixer, un exemple concret d'obra d'art feta per a un interior de casal ciutadà i que fou víctima de la separació del conjunt artístic per la qual fou creada.

PARAULES CLAU: Mitologia, col·leccions d'art, Ovidi, can Puig, Montenegro, de Verí.

ABSTRACT

The research analyzes the weak presence of mythological paintings in Mallorca and in particular to four private collections. The collection belonged to the rich society of the city of Majorca who were owners of big houses in Palma. The collections and big houses were subjected, for various reasons, to extinction causing the disappearance of all art pieces in their possession. Furthermore, the article, studies and reveals a specific example of painting made by a big house of Palma and was a victim of the separation of all art pieces by which it was created.

KEYWORDS: Mythology, art collection, Ovid, can Puig, Montenegro, de Verí.

Introducció

Aquest treball, amb l'aparició en el mercat d'antiguitats de Palma d'un fris mitològic del mite clàssic d'Acteó i Diana, vol ésser un punt de partida, o bé, un estat inicial de la qüestió en quant a la presència, consum i pèrdua de la pintura mitològica per part de l'antiga societat illenca: noblesa, aristocràcia o burgesia. Encara que amb les dificultats que presenta la temàtica mitològica, doncs és, com veurem, escassa, i el seu consum, a diferència d'altres assumptes representats com el religiós, és preferentment d'àmbit privat. Per tant, tractam d'una tipologia pictòrica de difícil accés i de desconexió de la seva pròpia existència per part del públic aliè a les pro-

*Sigles utilitzades: ARM (Arxiu del Regne de Mallorca), BSAL (Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana), BM (Biblioteca March).

pietats. Comptam, doncs, amb una falta de documentació, potser encara major que en altres àrees, de per si ja minvades documentalment.

Una temàtica, la mitològica, escassa i en tot cas d'àmbit privat; sia pictòrica o escultòrica en jardins particulars o en col·leccions privades. Un grau diferent del que es pugui contemplar en terres italianes on, a part de la presència pública de motius religiosos en escultures, capelletes, esglésies; també, en menor mesura, es troba la presència i inclusió de la temàtica mitològica dins l'entorn urbà i públic. No és així a Palma almenys contemplat en el patrimoni històric antic i què en sia evident; sols adquirint la presència religiosa en el medi urbà en les conegudes capelletes urbanes o en les manifestacions artístiques i religioses habituals: façanes d'esglésies o creus de terme, entre d'altres¹.

Socialment es pot interpretar l'ús de la temàtica mitològica com una divisió d'interessos culturals entre els estaments socials; doncs la població general -el poble- sols contemplava i consumia la religiositat i les obres religioses, mentre que només una part estamental -diguem-ne superior-: estudiosos, gent acabalada, mercaders, nobles, ... podia comptar amb la cultura per identificar aquesta temàtica i amb el poder econòmic de poder adquirir-la.

Bartomeu Ferrà fa la distinció sobre el tipus de clientela que optava per una o altra temàtica iconogràfica. Ferrà recull que amb la introducció d'estampes franceses a Mallorca, durant els segles XVIII i XIX, les parelles joves de baix nivell econòmic optava per proveir-se d'estampes que representaven temes religiosos de les Sagrades Escriptures i dels sants; en canvi, els menestrals i l'alta societat -que els anomenava com a "*mig acomodats*"- optava per ampliar el comerç dels gravats adquirint també temàtiques dedicades a paisatges mitològics, històrics o de retrats reials². Aquesta diversitat temàtica la trobarem en les pintures, com veurem a l'apartat vinent, sense exclusió de la religiosa. I en tot cas, encara que la presència mitològica hi és present aquesta segueix essent un tema minoritari i com apuntava Ferrà; sols optava a ella un estrat determinat de la societat.

En aquest aspecte, la fabricació d'estampes mitològiques a Mallorca era també d'una producció baixa. Si agafam de referència el recull de la tercera edició de la col·lecció de xilografies recopilades, l'any 1950, per la impremta Guasp podem observar que de les 1.584 planxes recopilades, només cinc d'elles són figures o

¹ Si bé l'aspecte humanístic, una corrent que procurà el revifament de la temàtica mitològica en l'art, dins l'entorn urbà de Palma ha estat estudiat en alguns casos, com l'estudi de la Dra. Mercè Gambús; GAMBÚS SAIZ, M., "La evocación del humanismo en los repertorios iconográficos de la arquitectura renacentista mallorquina", *Cuadernos de arte e iconografía*, v. 2, n. 3 (1989), pp. 305-312. No ho ha estat l'aspecte iconogràfic dels seus elements escultòrics i figuratius. Potser un estudi d'aquests donaria algunes indicacions de possibles models mitològics implantats. Si bé, sempre com a tema secundari, o bé, absent del seu significat clàssic i purament adquirint una funció decorativa. És la hipòtesi que implanta Castellanos Ruiz a algunes talles figuratives aplicades al mobiliari manierista, com el cas d'una parella d'home i dona, sense atributs, tallats en els costats d'un escriptori-barguenyo de 1550, del Museu d'Arts Decoratives de Madrid. Segons Castellanos, aquesta parella es pot identificar com el matrimoni d'Hèrcules i Hebe, déus protectors de la llar, reproduint la iconografia del frontis d'un armari del Museu Arqueològic de Madrid amb els mateixos personatges. No cal citar les semblances amb les mateixes adopcions que es poden trobar en molts de finestrals amb decoració figurativa de Palma i, fins i tot, de manera molt més evident, amb les dues figures laterals del portal d'entrada del casal de can Sales Menor. Si bé, tradicionalment, s'han interpretat com a figures d'Adam i Eva. Vegeu catàleg; *Mueble español: estrado y dormitorio*, Madrid: Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1990, p. 220, n. cat. 29; VALERO I MARTÍ, G., *Itineraris pel centre històric de Palma*, Palma: Ajuntament de Palma, p.192.

² FERRA, B., *Ciutat ha seixanta anys 1850-1900*, Palma: Miquel Font, ed., 1996, p.136.

representacions mitològiques; la resta, pertanyen a planxes religioses, decoratives, marcs d'escuts nobiliaris o tipografies de lletres entre d'altres produccions. La sol·licitud del mercat i el consum d'aquesta tipologia era, per tant, molt baixa si la comparem amb la producció que hi destinava la impremta Guasp en aquest aspecte³.

No cal obviar la via italiana per la procedència i la captació de la pintura de temàtica mitològica de béns artístics, que fomentaren les col·leccions i pintures de les classes nobles i benestants illenques.

En els anys vint del segle passat, es va investigar la col·lecció artística de D. Tomàs de Verí, en aquest estudi s'apuntava com a una de les causes de la introducció del món pictòric via italiana, en general, i en el nostre cas també de l'entrada de gustos i pintures sobre la temàtica mitològica clàssica a causes com la geogràfica, les relacions comercials amb Itàlia amb la presència de consolats italians establerts a l'illa, la relació de famílies illenques amb ordes establertes a Itàlia, com la de Malta i amb exemples puntals que trobam amb Nicolau Cotoner i Ramón Despuig. Unes relacions que no minvaren fins el final del segle XVIII i durant el segle XIX per capgirar les relacions cap el poder de la Cort situat a Castella⁴. Unes fonts italianes que se'ns dubte, en part, hem d'atribuir a causes com el comerç existent i a les tasques religiosa-polítiques i comercials d'aquests segles.



Figura 1. Descobriment de Moisès en el riu Nil
Font: catàleg digital Christie's

³ Catàleg: *Colecció de xilografies mallorquines de la impremta de Guasp*, Tercera edició aumentada, v. III, Palma: Imprenta de Guasp, 1950, pp. 362-363. S'ha de tenir en compte que, dins el recompte, hi ha una bona partida de planxes de dibuixos decoratius o models/matriu i altres tipologies que no s'apliquen en pintures o que no són dissenys per aplicacions individuals o autònomes com puguin ésser les religioses, les de paisatges o les mitològiques.

⁴ ARIANY, M., *Cuadros notables de Mallorca: principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca*, Madrid: Imp. Lit. Y Enc. V.H. Sanz Calleja, 1920, p. 8. Dins l'anàlisi general de les influències a la pintura mallorquina no hem d'oblidar l'arribada i fluxes amb el món valencià. Vegeu, entre d'altres, l'apartat que s'hi dedicà amb el títol: "El mirall valencià" a; CARBONELL I BUADES, M., *Cendres de Troia: el pintor Miquel Bestard, 1592-1633*, Palma: Fundació Sa Nostra, 2007, pp. 27 i ss.



Figura 2. Sala dels tapissos del casal Montenegro

Aquestes relacions i l'enriquiment de les famílies va desenvolupar la formació de les col·leccions privades de Mallorca però és conegut el desballestament progressiu i successiu que han tingut, per diversos motius, els grans casals de Ciutat de Mallorca des de l'acabament del segle XIX i, sobretot, durant el segle XX. Si bé, en anteriors èpoques històriques un dels perills del patrimoni fou la substitució pels canvis dels gustos o les modes⁵, posteriorment i en l'actualitat ben bé no hi ha hagut substitució, simplement eliminació, per les noves funcions o per la pèrdua de poder econòmic de moltes famílies i el cost que requereix la conservació dels grans casals i del patrimoni artístic de les col·leccions privades. Amb altres motius com la falta de comoditat, sales i espais massa grossos per unes famílies de menys persones o la divisió dels espais en habitacions més petites, fraccionant-los i, actualment, convertits molts de casals en diversos pisos autònoms dins el conjunt de l'edifici⁶. També, la moda d'empaperar les parets, ara ja en desús, són tots aspectes que apuntava Bartomeu Ferrà com a part dels problemes i de les causes que promogueren les reformes començades a l'acaball del segle XIX⁷.

Dins totes aquestes modes també hem de contemplar els canvis sorgits a partir del segle XVIII que anaren en contra de les grans propietats i de l'alta societat de nobles, aristòcrates i burgesos. Uns canvis que no es poden simplificar solament dient que aquesta, formada per noblesa i aristocràcia, perdé els privilegis i la riquesa per causa de l'evolució produïda en els processos socials i polítics, també, s'ha

⁵ Potser un dels casos més paradigmàtics fou la figura del "pare Bayó" que esmentava l'arquitecte Guillem Frontera. Un personatge relacionat amb les famílies de la noblesa i per ajudar a resoldre els problemes econòmics que tenien es dedicava a promoure demolicions i altres intervencions en els casals de Ciutat substituint-los per cases modernes. Citat a: ALOMAR ESTEVE, G.; ALOMAR CANYELLES, A.I., *El patrimoni cultural de les Illes Balears* ..., p. 56.

⁶ Ha estat habitual a les darreres dècades la venda dels casals i la divisió en diverses propietats de cada planta convertint-los en pisos independents. Vegi's, per exemple: el conegut casal Pavese, can Sales menor, el casal can Massa, entre molts d'altres.

⁷ FERRA, B., *Las antiguas casas de Palma y sus reformas*, Palma: Luis Ripoll ed., 1979, pp. 11-12.

d'encaminar a una falta d'adaptació als nous mercats que sorgien i a un transvasament de la creació de riquesa.

Un dels canvis implantats a partir de 1820 fou l'abolició dels fideicomisos que prioritzaven el fill major -l'hereu-, que era l'encarregat de perpetuar la nissaga familiar i patrimonial, però, el seu efecte pràctic o real, segons Alomar, no fou en gran part realitzat de manera efectiva en la societat mallorquina essent vigent a Mallorca fins el segle XX⁸. Potser, de més incidència a Mallorca, fou el no poder aconseguir els nous llocs de poder o la incapacitat de tornar a orientar els seus negocis amb la pèrdua de valor del comerç i de les legalitats tradicionals. Les rentes que adquirien sobre els terrenys rurals de les grans propietats de l'alta societat ja no bastaven i, a més, les noves lleis imposaven nous impostos en les transmissions hereditàries agreujat amb la caiguda del valor de la producció rural -fins el segle XVIII suposava quasi el 90% dels ingressos d'aquestes famílies- accentuava la crisi d'aquest sector benestant⁹. Sols els qui saberen actualitzar els negocis pogueren perdurar. Això no implicà el que no poguessin sorgir noves fortunes o propietats durant el segle XX com les basades en models de serveis, o les turístiques o els March que venint de família de mercaders, entre molts altres negocis, el seu fundador va dirigir el negoci familiar cap a noves direccions¹⁰. Entre aquestes aprofitar l'empobriment de les grans propietats i comprar a les velles famílies d'aristòcrates les seves extensions de terra per vendre-les en fraccions més petites a la població local. Creant així una estructura de compra-venta i de préstec.

Cal tenir en compte que les famílies d'aquests casals poques d'elles tenien llinatges d'origen feudal sinó que una majoria provenia de mercaders venguts a més i enriquits a partir del segle XIV i, per tant, vinculades a una creació de riquesa amb el negoci mercantil i comercial. El no canviar de productes o deixar el negoci sense la innovació i evolució, de la que ara se'n contempla com una màxima, va fer acabar en ruïna a moltes d'aquestes¹¹. Potser, Josep Melià ho resumia prou bé d'algunes de les causes que varen afectar a aquestes famílies de l'alta societat illenca: "*Es perderen els mercats comercials a l'estranger; s'extingí la tradició comercial, marinera i portuària*". Que també caldria posar-ho, com a causa i conseqüència, segons la nostra interpretació, amb el que Josep Melià mencionava de la debilitat política i la manca d'una classe dirigent, una classe no adoptada per la vella aristocràcia, ni per la noblesa, ni tampoc substituïda aquesta per cap nou estament¹². En certa manera, uns fets semblants al que va passar a la fallida noblesa francesa com apuntava Arnold Hauser aportant-hi causes com: el centralisme, el canvi dels agents que tenien el poder

⁸ ALOMAR ESTEVE, G.; ALOMAR CANYELLES, A.I., *El patrimoni cultural de les Illes Balears ...*, p. 55.

⁹ MONTANER, P., "Lo que el siglo se llevó" en: PARERA SAURINA, M.(Dir.), Mallorca: artística, arqueològica, monumental, Palma: José J. de Olañeta ed., 1991, p. 19-20.

¹⁰ S'ha de tenir en compte però que el nou model econòmic sorgit difereix a bastament de les velles estructures econòmiques basades en el comerç i la producció. L'actual basat en serveis i deslocalització econòmica no consideram que sia la més òptima ni beneficiosa. Vegeu el tema en general a: KORTEN, DAVID C., *Quan les multinacionals dominen el món*, Palma: Editorial Moll, 2009.

¹¹ ALOMAR ESTEVE, G.; ALOMAR CANYELLES, A.I., *El patrimoni cultural de les Illes Balears ...*, p. 55; MONTANER, P., "Senyor a Mallorca. Un concepte heterogeni", *Estudis Baleàrics*, 34 (1989), p. 8.

¹² MELIA, J., *Cap a una interpretació de la història de Mallorca*, Palma: Hora Nova, 2006, pp. 29, 34-35. També P. de Montaner en fa referència de què la noblesa tampoc feia comptes "de canviar d'actituds" i, a més, una certa influència o consciència de què el nou ordre i la nova política el fonamentaven en la "...falsa idea de esperar lo todo de los gobiernos..." recollit per: MONTANER, P., "Lo que el siglo se llevó ...", p. 20.

polític i la pèrdua del poder polític local o, entre d'altres, la pèrdua del valor i de la renda del patrimoni. Hauser exposava un cas semblant en la dissolució de l'art cortesà francès des del segle XVII, com podem entendre el mallorquí des del segle XIX, però diferenciant a França entre l'estament de noblesa rural i l'alta noblesa o noblesa de cort. A França s'havien conservat els drets sobre les possessions territorials i l'exempció d'impostos però les seves funcions judicials i administratives passaren als funcionaris de la Corona Francesa. La renda del sòl havia anat baixant i perdent valor, a causa de l'augment del poder adquisitiu del diner. Això va obligar a la noblesa rural francesa a vendre les propietats i els terrenys empobrint-se. Fets que no afectaren de la mateixa manera a l'alta noblesa francesa la qual sofria una situació inversa tenint influència en el mateix segle XVIII i ocupant llocs a la Cort¹³.

Guillem Moragues inicià en els anys vuitanta del segle XX una recerca tractant d'inventariar i catalogar, en la mesura del possible, les col·leccions pictòriques de Mallorca que s'havien anat creant. Una iniciativa que va començar amb la desapareguda col·lecció pictòrica del comte de Montenegro, si bé, i desconexem les circumstàncies, no tingué projecció ni seguiment amb altres treballs ni catalogacions. El mateix Moragues ens va remarcar la riquesa que posseïen i tenien els casals illencs i que era representativa d'una època de benestar econòmic de les famílies propietàries. Un fet que considerava excepcional i que no es trobava habitualment en altres zones, tampoc a la península. Els nous canvis i les noves circumstàncies, algunes ja descrites, varen fer, segons Moragues, que *“en poco tiempo, circunstancias temporales o aún mejor de desorden administrativo hayan conllevado la irresponsable pérdida de estos tesoros que en buena parte emigraron al extranjero”*. A més, de fer responsable també a les oneroses despeses del cost d'aquest patrimoni i que feien que fossin reticents a sortir en públic dificultant la seva investigació¹⁴.

Patrimonis privats, però històrics, que malauradament a vegades només són accessibles quan se sotmeten a la venda per la necessitat pecuniària dels propietaris. Molts d'aquests processos s'han realitzat durant les darreres dècades; com les col·leccions que provenien del patrimoni de famílies mallorquines antigues com la de can Puig o del castell de Bendinat i altres noves col·leccions elaborades en època contemporània sobre peces mallorquines i estrangeres també tornades a vendre en algunes ocasions com la col·lecció de Manel March.

En aquests casos és quan tornen a sorgir a la llum peces perdudes o de dipòsit desconegut com per exemple, el quadre del “Descobrimet de Moisès en el riu Nil” (Fig.1) que aparegué atribuït a Guillem Mesquida dins la col·lecció March. Mesquida està documentat que realitzà un quadre de la mateixa temàtica i que fou venut per

¹³ HAUSER, A., *Història social de la literatura y del arte*, 2, Colombia: editorial Labor, 1993, p. 160.

¹⁴ MORAGUES COSTA, G., *Los maestros de la pintura universal en colecciones mallorquinas. La colección pictórica del conde de Montenegro*, Palma: Ediciones Cort, 1983, pp. 3, 33. Alomar en el seu treball en dóna possibles sol·lucions a aquest problema com per exemple la creació de fundacions o, a la manera anglesa de *National Trust*, per així sortir-ne beneficiats les dues parts: públic/cultura i la propietat privada. ALOMAR ESTEVE, G.; ALOMAR CANYELLES, A.I., *El patrimoni cultural de les Illes Balears ...*, pp. 88-89. Alguna forma semblant fou la qui va propiciar el dipòsit en el Museu de Mallorca de pintures de col·leccions privades per part dels propietaris. Com, per exemple, les obres de pintors estrangers com Pretti.

l'autor a Jordi Descatlar passant a una col·lecció particular en posterioritat. El quadre que sorgí seguia mimèticament l'exemple del realitzat per Descatlar, lleugerament més simple i sense les dues palmeres que tapaven una de les torres de la muralla del fons, possiblement, era l'esbós inicial del qui va acabar realitzant per la família¹⁵.

Consum i pèrdua de la pintura mitològica

La moda barroca de procurar uns casals luxosos per la societat rica fou un moviment que també arribà a Mallorca durant els segles XVII i XVIII. L'esperit cortesà que mencionava Hauser, demanava formar uns interiors domèstics luxosos, sumptuosos, una moda europea que va procurar la formació de col·leccions d'art privades: mobles, quadres, teixits, tapissos, escultura, argenteria i altres objectes funcionals o decoratius que varen conformar unes col·leccions riques, també a Mallorca, i una pintura que tractava multitud de temàtiques, si bé, aquí, ens escau tractar específicament la mitològica, encara que sigui com a punt general o contextual en el qual hem de situar el fris pictòric d'Acteó i Diana d'aquest estudi¹⁶.

Pel que fa a la pintura mitològica a Mallorca, com hem advertit a la introducció, no es pot parlar d'un consum massiu, ni tan sols habitual, doncs com anirem estratificant la pintura mitològica només es trobava representada en àmbits privats i de manera molt marginal, en quan a peces pictòriques individuals -quadres- i potser, de forma un poc més habitual dins les peces de conjunt -els frisos i la decoració en frescos de paret-.

Una de les fonts que podem acudir per analitzar lleugerament la presència de quadres mitològics a les illes són les cròniques de viatge que se succeïren durant el segle XIX. Ramón Medel, a mitjan segle XIX, comentava en la seva crònica l'habitatge del marquès d'Ariany, que disposava d'un casal a la plaça Drassanes i on dins la seva col·lecció de quadres hi tenia representats figures clàssiques com Diana, Lucrecia¹⁷ i Hèrcules¹⁸. Si bé, són citats sense apuntar cap episodi dels personatges. Aquestes pintures també foren anomenades per Antoni Furió en el seu recull de

¹⁵ Altres obres de temàtica mitològica de Mesquida també passaren a nous propietaris com un quadre del Rapte d'Europa, que Mesquida realitzà per la família Ferrandell i va passar a la Col·lecció March. Vegeu; CARBONELL BUADES, M., *Guillem Mesquida 1675-1747*, Palma: Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, 1999, pp. 94-99, 140, 218; ALOMAR ESTEVE, G.; ALOMAR CANYELLES, A.I., *El patrimoni cultural de les Illes Balears; idees per una política de defensa i protecció*, Palma: Institut d'Estudis Balearics, 1994, p. 58.

¹⁶ PASCUAL, A., *Casa i estament social a la ruralia mallorquina. L'exemple de Binissalem als s. XVII-XIX*, Binissalem: Ajuntament de Binissalem, 2009, p.195, nota 1239. Pascual en fa referència a aquest aspecte i entre d'altres esmenta els treballs de Witold Rybczynski, sobre la història del concepte de casa com a habitatge i les modes que la vinculaven a canvis i evolucions.

¹⁷ La iconografia de la mort de Lucrecia, personatge romà, el tors mig despullat amb una daga clavada en el pit és també utilitzada per la representació del suïcidi de Cleopatra així com, a vegades, per la mort de Dido o Elisa de Tiro, ciutat on hi havia un temple relacionat amb Hèrcules. Tots ells de caire d'història clàssica o amb algun tema mitològic.

¹⁸ MEDEL, R., *Manual del viajero en Palma de Mallorca*, Palma: El Drac editorial, 1989 (1849), pp. 109-110. Distintes col·leccions de Palma tenien peces amb Hèrcules com a protagonista. Per exemple la de can Puig o la col·lecció de Pepe Rubio, antiquari. Aquest darrer posseïa un conjunt de 6 frisos pintats a l'oli sobre tela del pintor Guillem Mesquida. Els frisos tenien un emblema central pintat en grisalla on es representaven els treballs d'Hèrcules. Per la semblança potser provenien dels frisos de l'antic casal del marquès de la Torre. Vegeu; MASSOT RAMIS, M.J., *El moble a les Illes Balears: segles XIII-XIX*, Palma: Institut Balear de Disseny, 1995, p. 137.

professors de Belles Arts de Mallorca, citant el tema d'Hèrcules com a “*las fuerzas de Hércules*”¹⁹. José Vargas Ponce, a finals del segle XVIII, menciona la quantitat de pintures que posseïa el marquès d'Ariany, calculant-ne unes tres-centes, encara que en proporció, de les que hi són citades per Vargas, només en una especifica el seu caire mitològic davant d'una trentena de temàtica religiosa. Ponce, a més, fa esment a una obra sobre el tema dels “Banys de Diana” una pintura que pogué observar a la casa del sagristà Joan Togores, i que per la seva qualitat i estil la va atribuir a l'artista del Renaixent italià Miquel Angel Buonaroti²⁰.

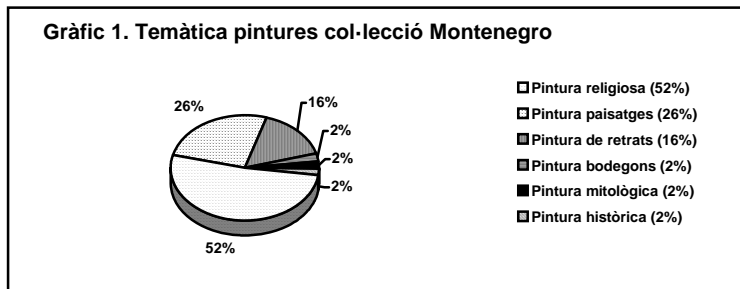
Una de les relacions més exhaustives sobre les col·leccions de pintura privada la tenim amb la qui fou del comte de Montenegro. Un recull elaborat el 1845 per Joaquim Maria Bover i analitzat per Félix Ponzoa. Una col·lecció que va ser desmantellada a final del segle XIX i que havien adquirit amb el temps el cardenal D. Antoni Despuig i Dameto²¹, la seva família i les col·leccions afegides de l'estirp Martínez de Marcilla i de Montoro, comtes de Montenegro i Montoro²². D'aquesta desapareguda col·lecció només 6 de les 275 peces inventariades eren de pintura mitològica. Això tan sols representava, pel que fa al consum privat de pintura mitològica, una quantitat molt reduïda al voltant del 2% del total. La major part de la pintura, més de la meitat, eren temes religiosos i una quarta part de la pintura era destinada a la temàtica paisatgística. La tercera temàtica representada eren els retrats de família. Un fet evident si consideram que aquestes col·leccions eren acumulades pel patrimoni de varies generacions i, per tant, com sabem, la branca familiar hi tenia un pes important i és normal que una part dels encàrrecs pictòrics fossin per immortalitzar els distints representants de la família. Aquesta temàtica retratística responia al voltant d'un 16% del total de les pintures. Finalment, quasi en quantitats marginals com la mitològica es repartien la temàtica dedicada a la natura morta i la històrica. (Gràfic 1)

¹⁹ FURIÓ, A., *Diccionario histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*, Palma: Editorial Mallorquina de Francisco Pons, 1947 (1839), p. 33.

²⁰ VARGAS PONCE, J.: *Descripciones de las Islas Pithiuses y Baleares*, Palma: J.J. de Olañeta, 1983 (1787), p. 67. El tema de Diana banyant-se és una iconografia bastant representada a Mallorca, a part de la relació amb el fris pictòric d'aquest treball i les seves pintures equivalents, el pintor Vilella també en va elaborar almenys una, el 1779, en format maqueta, dins la gruta que emmarcava els banys de la deessa i que fou elaborada per a la duquesa d'Uceda. Vegeu; FURIÓ, A., *Diccionario histórico de los Ilustres Profesores...*, p. 303 i; BM, VILELLA, C., *Apuntes de Història Natural*, manuscrit, s/f. Per quant a les distintes atribucions que se citen en els inventaris, catàlegs o guies de viatge del segle XIX, hem de prendre les precaucions necessàries i considerar-ho de caire purament informatiu, per quant a poder entendre l'estètica i gust general de l'obra citada, en cap cas, com d'atribució reconeguda i contrastada. De la mateixa aleatorietat i opinió disposa el Dr. Marià Carbonell per a les atribucions i l'estudi de la col·lecció de Verí. Vegeu; CARBONELL I BUADES, M., “Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca en època Moderna”, en: *L'Orde de Malta, Mallorca i la Mediterrània*, Palma: Sobirà Orde de Malta, 2000, nota 22.

²¹ Descartam la temàtica mitològica de la col·lecció escultòrica del cardenal, donat que sols tractam la part pictòrica però hem de ressaltar que les temàtiques escultòriques no tendrien res a veure amb les pictòriques doncs, a primera vista, la temàtica era de retrats, de mitologia clàssica i d'epigrafia. Un fet coherent ja que era composta per peces arqueològiques de l'època antiga.

²² MORAGUES COSTA, G., *Los maestros de la pintura universal en colecciones mallorquinas...*, p. 4.



Les sis pintures mitològiques anomenades en el recull d'aquesta col·lecció eren: la “Batalla dels centaures”, la qual fou catalogada com de la primera etapa de l'artista català Juncosa; un esbós d’ “Apol·lo i Dafne” i que el catàleg va atribuir a Benedetto Lutti, autor vigent a la segona meitat del segle XVII i les dues primeres dècades del segle següent; un “Incendi de Troia” que es va considerar anònim; dues còpies de “El Parnàs” d’Anton Raphael Mengs i una altra del “Convit dels Déus”. Davant les tres primeres hem de situar les darreres dins ben entrat el segle XVIII. Mengs apareix en l'escena estatal durant la segona meitat del segle XVIII i, a més, les pintures, segons la catalogació, reproduïen o copiaren l'obra d'aquest artista. Hem de suposar que es tractà de còpies acadèmiques que reproduïen la pintura del Parnàs que Mengs va pintar el 1761 en un sostre de la Villa Albani de Roma que es convertiren en exemples del neoclassicisme i que fou un dels motius de la seva popularització i comercialització de còpies que es distribuïren per tot Europa. En aquest cas, dues d'elles degueren arribar a Mallorca formant part de la col·lecció Montenegro. Recordem que Mengs passà a tenir influència en el món artístic espanyol de mans de Carles III amb la seva entrada a la Cort de Madrid. Un fet que ja hem mencionat del capgirament des de la segona meitat del segle XVIII de l'art mallorquí cap a la influència de la cort madrilenya i també, com aquest cas, d'arribada d'obres²³.

La col·lecció Montenegro també posseïa diversos gravats, entre aquests almenys tres d'ells seguien la temàtica mitològica. Un gravat repetia i copiava “El Parnàs” de Mengs completant la temàtica sobre els mites clàssics: “La caça de Diana” de Domenico Zampieri conegut com Domenichino que va treballar entre Bolonya i Nàpols, a la primera meitat del segle XVII, i “L’Aurora” de Guido Reni. Una de les obres d'aquest pintor més coneguda que s'identifica amb aquest títol seria l'escena que va pintar el 1614 al Palau Pallavicini de Roma²⁴.

La col·lecció de can Puig ofereix un altre cas semblant de consum i acumulació a través de generacions de la mateixa família de peces d'art a on hi va

²³ Del conjunt d'aquest grup de pintura mitològica, algunes peces es repeteixen a la col·lecció que disposava can Puig i que hem de considerar, com desenvoluparem, que la procedència fos aquesta col·lecció inicial de Montenegro passant entre d'altres peces a la de can Puig.

²⁴ MORAGUES COSTA, G., *Los maestros de la pintura universal en colecciones mallorquinas...*, p. 40. Un exemple, en pintura, d'aquesta iconografia mitològica, la trobam amb la pintura de “L’Aurora” que va comprar el canonge Antoni Gual per 42 lliures a la subhasta dels béns de Jaume Sanglada-Valentí (1651). Vegeu: CARBONELL I BUADES, M., “Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca...”, p. 152, nota 61.

acabar part de la col·lecció Montenegro. Una col·lecció definitivament desmembrada i venuda en la seva totalitat juntament amb altres peces del castell de Bendinat durant l'any 1999. Aquest fet ens ofereix un altre exemple de la separació, pèrdua i venda de les grans col·leccions històrico-privades de Mallorca; acabada, separada i distribuïda en diversos nous propietaris. Segons el catàleg o inventari que es va desenvolupar per la subhasta, es venteren unes dues-centes quaranta-una peces pictòriques de diverses temàtiques. La col·lecció s'havia anat acaparant, a través del anys des de diversos patrimonis familiars iniciant-se amb la família Espanyol i Pax, seguint amb els Dameto i succeïnt-se fins que va arribar als hereus que la posaren en venda a partir de l'herència rebuda pel nebot polític, Josep Despuig i González de Balbuena. A causa del matrimoni de Joana-Adelaida Dameto i de Verí (1834-1899) i Ramón Despuig i Fortuny (Comte de Montenegro i Montoro) que moriren sense descendència²⁵.

La temàtica pictòrica segueix a bastament les línies marcades per la primera col·lecció analitzada de Montenegro; la meitat de la temàtica pertany al món religiós, mentre que en segon terme hi havia els retrats, tant de personatges de la família, com d'altres anònims o de recreació²⁶. L'obra que ocupava el tema paisatgístic tenia una part important, però, no tan elevada com la que hi havia a la col·lecció Montenegro. Un consum inferior i baix eren els destinats a les temàtiques de bodegons i la mitològica, que també presenta una quantitat petita en comparació amb els altres tres grups temàtics importants. (Gràfic 2)

La temàtica de la pintura utilitzada en els frisos, on hi havia 16 peces o fragments pertanyent a dos conjunts de teles: una de temàtica mitològica i un altre conjunt d'angelets o amoretos jugant. No és contemplada en el càlcul de les pintures, per pertànyer a grups o conjunt no individualitzats, com són els quadres o gravats²⁷.

A les pintures mitològiques de can Puig hi trobàvem una parella de quadres dedicada a Hèrcules: "L'elecció d'Hèrcules" i "Hèrcules i Òmfale". Eren dues de les pintures més destacades i utilitzades, a més, com a valors morals i al·legòriques. La virtut i el vici eren representades a la primera pintura i, la saviesa i la força a la segona. Les pintures eren còpies de les fetes per Paolo Veronese cap a 1580, trobant-se les originals que reproduïen a la col·lecció Frick de Nova York. Les còpies acadèmiques de can Puig eren d'una qualitat notable i segurament es feren amb els originals presents. Les mides respecte dels originals són, amb mil·límetres de

²⁵ Segons la informació del catàleg subhasta: *Can Puig y Castillo de Bendinat, Mallorca: pintura, muebles, plata, porcelana y obras de arte pertenecientes a una familia de la nobleza mallorquina*, Madrid: Christie's Ibérica, 1999, p. 19.

²⁶ Segons la informació del catàleg dins els retrats hi havia una pintura de Bernat Lluís Cotoner de cap a 1630. Segons cita la pintura provenia de la col·lecció del marquès d'Ariany. Vegeu; catàleg subhasta: *Can Puig y Castillo de Bendinat, Mallorca: pintura...*, p. 356. Degué arribar, per tant, a la col·lecció per un vincle d'herència familiar.

²⁷ Els frisos tant al·legòrics com mitològics, els tractarem a l'apartat específic del fris d'Acteó i Diana, doncs aquestes pintures més que peces individuals formaven part decorativa i adherida als murs, essent un conjunt. En certa manera, no formaven peces individuals o autònomes, en si mateixes, com per ésser analitzades juntament amb les peces individuals de quadres que surten en els distints inventaris. És el mateix cas que en aquesta col·lecció posseïa una parella de barguenos napolitans amb pintura de temàtica mitològica en els panells frontals dels calaixos. També en podem trobar de semblants característiques al casal de can March. Els tapissos dedicats a Diana de can Puig també eren aplicacions d'iconografies en distints tapissos que elaboraven un conjunt. Catàleg subhasta: *Can Puig y Castillo de Bendinat, Mallorca: pintura ...*, pp.120-121, 178-189, 379.

diferència, les mateixes: 220 cm x 168 cm. En tot cas, des d'una obra original italiana, si bé, a la catalogació de les còpies s'apuntava a un possible origen francès d'aquestes còpies. Els originals del pintor italià tingueren des de la seva creació una diversitat de propietaris, bé, per herència o per venta²⁸. Unes pintures que consumia l'alta societat del moment i, per tant, unes peces a imitar, copiar i utilitzades per proveir altres col·leccions com fou la de Palma.

Una altra pintura mitològica era una escena de "Teseu en el banquet d'Aquelou", segons el catàleg era una còpia del quadre fet per Rubens al voltant de 1615 i ara dipositat al Metropolitan Museum. La particularitat d'aquesta còpia era que en l'original els cossos van quasi despullats i en l'exemple de Palma el pintor va pintar els personatges amb vestimenta. Una altra còpia d'aquesta temàtica arribada a la col·lecció fou "Apol·lo i les muses a la muntanya del Parnàs", seguint la que Mengs va fer pel sostre de la Villa Albini el 1761, feta baix el patrocini del cardenal Alexandre Albini. També una còpia acadèmica era la pintura de "El triomf de Galatea" que representava el quadre que Raffaello Sanzio executà per la Villa Farnesina de Roma.

La col·lecció de la pintura mitològica de can Puig era completada per: una pintura representant "Apol·lo i Dafne" catalogat dins el cercle de Benedetto Luti; dos quadres d'origen també italians que tenien a Venus com a protagonista: un de Filippo Lauri amb les figures de "Venus i Adonis" dins un paisatge boscos acompanyat per amoretts i una parella de cavalls; i un altre de "Venus i Cupido a la forja de Vulcà". També hi havia una obra dedicada a la "Batalla entre làpites i centaures" atribuït, en el catàleg, a Giuseppe Simonelli i, finalment, una pintura sobre el "Saqueig de Troia", contemplat dins el cercle de Juan de la Corte.

S'ha de dir que en aquests dos darrers hem de dubtar, per no dir, descartar, l'atribució que presenta el catàleg de la subhasta. Si més no concretar-ho. La pintura de la "Batalla entre làpites i centaures", és la mateixa pintura que posseïa l'antiga col·lecció Montenegro i, sobre l'autor de la mateixa, segueix essent vigent l'atribució a l'artista català Juncosa, encara que en el catàleg ho posi com de Simonelli²⁹. Per altra part, la pintura del "Saqueig de Troia" presenta semblances evidents amb les pintures de la mateixa temàtica executades pel mallorquí Miquel Bestard. I per tant, a partir dels estudis elaborats pel Dr. Marià Carbonell, sembla evident que el podem contemplar com a obra del mateix Bestard³⁰. En tot cas, tant Juan de la Corte, de qui, dins el seu cercle se li atribueix en el catàleg de la subhasta la pintura de Troia, com Miquel Bestard i el posterior, Pere Cotto, són un grup de pintors que treballaren la temàtica mitològica a l'època barroca i estaven relacionats amb la mateixa escola o cercle d'influències³¹.

²⁸ La propietat de les peces va començar amb l'emperador Rodolf II, seguint amb el cardenal Azzolini a Roma, el príncep Odescalchi, i successivament, fins acabar a la col·lecció Frick el 1912. Vegeu catàleg: *Paintings in The Frick Collection: French, Italian and Spanish*, v.II, New York: The Frick Collection, 1968; mencionat a www.frick.org (Data consulta: Juny /2012)

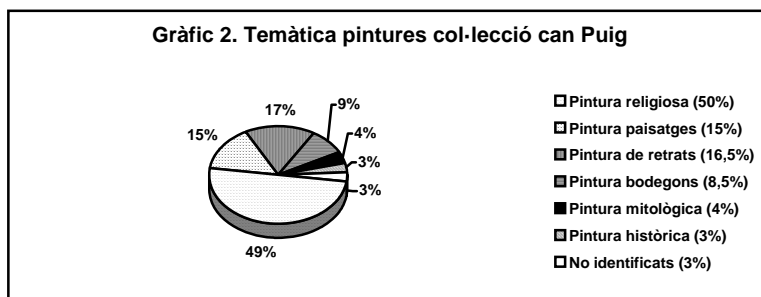
²⁹ CARBONELL I BUADES, M., "Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca ...", p.177, nota 106.

³⁰ Vegeu; CARBONELL I BUADES, M., "El Pintor Miquel Bestard (1592-1633), el Mallorquí; notícies biogràfiques i aportacions al catàleg", *Locus Amoenus*, 2 (1996), pp. 155-174; CARBONELL I BUADES, M., *Cendres de Troia...*

³¹ LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 227, 255, 478, 482. En tot cas, cal advertir també que molta de l'obra citada a l'obra de López i atribuïda a Cotto és en realitat de Bestard. Vegeu; CARBONELL I BUADES, M., "El Pintor Miquel Bestard ...", nota 2.

Tenint en compte que part de la col·lecció Montenegro fou desmantellada a final del segle XIX, Guillem Moragues, intuïa que potser part de la col·lecció pictòrica encara es conservà a l'illa³². Hem citat tres casos: el quadre de “El Parnàs”, còpia del fresc de Villa Albini, el quadre de “La batalla dels centaures” i el quadre de l’ “Incendi de Troia”, catalogat com a saqueig, que són tres pintures repetides a les dues col·leccions i segurament les mateixes que seguïen a l'illa dins la col·lecció Puig. Són aquests, alguns dels casos, de patrimoni heretat que passà també, amb els títols nobiliaris, a la família de can Puig. Potser amb un estudi minuciós entre el catàleg del segle XIX del patrimoni Montenegro i el catàleg de can Puig, es pogués incloure i trobar altra part de les pintures que no foren venudes el segle XIX i que quedaren integrades a la col·lecció Puig³³. Aquesta sí, però, definitivament desfeta el 1999.

Dins els gravats de la col·lecció Puig també n'hi havia alguns de temàtica mitològica com els volums dedicats als emblemes d'Alciato i una còpia d'una escena d'Eneas d'Annibale Carracci que fou venut juntament amb un altre grup de gravats que representaven personatges com: Hero i Leandre, Galatea i Polifemo, i un altre d'Endimió³⁴.



Si les dues col·leccions precedents són casos de peces moltes d'elles heretades i acumulades en diverses generacions podem avaluar casos particulars d'obra mitològica adquirida per persones individuals, com pot ésser les compres que va realitzar Tomàs de Verí o les obres que aconseguí el canonge Antoni Evinent, dues

³² MORAGUES COSTA, G., *Los maestros de la pintura universal en colecciones mallorquinas...*, p. 4.

³³ Les relacions de peces que foren a parar a noves col·leccions i origen a les velles en podem trobar algunes indicacions amb les relacions patrimonials entre can Cotoner, el marquès d'Ariany, els Despuig i Montenegro, entre d'altres. Vegeu: CARBONELL I BUADES, M., “Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca...”, pp. 145 i ss. A més a més, hi podem trobar altres pintures no mitològiques que ens resulten de clara pertinença a la col·lecció Montenegro i que passaren a can Puig. El casal Montenegro tenia catalogat amb el número 54 i 56, una vista de sant Pere del Vaticà i de l'amfiteatre de Roma. Dos quadres que es repetien a la col·lecció de can Puig i que passaren a la col·lecció de l'antiquari Pepe Rubio, citats en el catàleg de Rubio com de procedència originària de la col·lecció del cardenal Despuig. Una iconografia que en tot cas, ja era present a Mallorca i duta d'Itàlia un segle abans de l'aparició a la col·lecció del cardenal doncs el canonge Guillem Rossinyol, el 1683, ja tenia una pintura de sant Pere del Vaticà, una del Coliseu o, també, una de la plaça Navona, entre d'altres. Vegeu; RUBIO, M.; VIVES, M.; GUAL, J.: *Pepe Rubio: mobles, objectes d'art, pintura*, Palma: Pepe Rubio, 2004, pp. 26, 48; CARBONELL I BUADES, M., “El Pintor Miquel Bestard ...”, p. 43.

³⁴ Catàleg subhasta: *Can Puig y Castillo de Bendinat, Mallorca: pintura...*, pp. 255, 277, 279 i n. cat. 577, 585, 603, 605.

figures que visqueren entre els segles XVIII i XIX dins la societat il·lustrada de llavors³⁵.

L'interès temàtic i les adquisicions concretes que Tomàs de Verí va aconseguir quedaren registrades, documentades i publicades en un estudi de l'any 1920. En canvi, la part de la col·lecció que pertanyia a la seva família com, per exemple, la pertanyent a l'avi, Tomàs de Verí i Saforteza, no fou inventariada i sols exposada parcialment amb algunes de les seves peces. Un conjunt que també va patir la seva desaparició progressiva; tant de la col·lecció com part del patrimoni del casal familiar, que comptava amb una rica decoració neopompeiana que fou destruïda. La col·lecció de Verí fou començada a desmantellar a partir de les seves nétes i on l'escultor Llorenç Rosselló hi va actuar com a intermediari per a la seva venda³⁶. En tot cas, la col·lecció tengué el mateix destí que les anteriors. Les peces del casal de Verí foren venent-se. Una de les darreres ventes fou a l'any 1993 en què el Museu del Prado en va adquirir un quadern de dibuixos de Goya³⁷.

Tomàs de Verí va aprofitar les seves tasques militars per adquirir i augmentar part de la seva col·lecció familiar que posteriorment passà als seus descendents. La temàtica que fou escollida per de Verí, per augmentar la seva col·lecció, difereix en relació a les fins ara exposades, doncs no apareixen la temàtica floral o de bodegons com tampoc la històrica. Segueix tenint un fort impacte la pintura religiosa encara que en menor mesura que les dues col·leccions analitzades, també minva considerablement les pintures de paisatge i augmenta les peces pictòriques de temàtica de retrats i la mitològica. Tomàs de Verí va adquirir quatre pintures mitològiques i set en pintures de retrat. (Gràfic 3)

Les pintures mitològiques foren comprades entre 1808 i 1816. Les adquirides el 1808 eren dues bacanals amb els déus Bacus i Silè, segons es transcriu eren originals o del taller de Luca Giordano. El seu antic propietari era el Duc d'Osona i les tenia en el menjador del seu palau. Tomàs de Verí sabia de la seva existència per la informació que li havia proporcionat un conegut seu sobre uns quadres que estaven a Madrid, en un mercat de carrer, a la zona de la Trinitat d'aquella ciutat. Les pintures ja es trobaven en venda el 1807. El seu informant les volgué comprar per 6.000 reals, sense aconseguir-les. L'any següent, el 1808, Tomàs de Verí les pogué comprar per només 1.200 reals³⁸.

Per altra part, de Verí va comprar un altre quadre, també citat com de Luca Giordano o de la seva escola, a la vídua de Bernardo Iriarte, personatge que havia estat

³⁵ Tomàs de Verí gràcies a la seva professió de militar residí part de la seva vida a Madrid. Allà féu amistat i es relacionava amb el món il·lustrat i amb personatges com: Jovellanos, Cean Bermúdez o el pintor Vicente López. Vegeu; ARIANY, M., *Cuadros notables de Mallorca: principales colecciones de pinturas...*, p. 28. També el canonge Evinent va residir un temps a la cort de Madrid a la mateixa època, tornà a l'illa durant el 1773 quan el bisbe Díaz de la Guerra el nomenà Vicari General. Vegeu; ROSSELLÓ LLITERAS, J., "Don Juan Díaz de la Guerra (s. XVIII)", *Estudios Lulianos*, 28 (1988), p. 59.

³⁶ CARBONELL I BUADES, M., "Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca...", pp. 147-148; ALOMAR ESTEVE, G.; ALOMAR CANYELLES, A.I., *El patrimoni cultural de les Illes Balears ...*, p. 62.

³⁷ ALOMAR ESTEVE, G.; ALOMAR CANYELLES, A.I., *El patrimoni cultural de les Illes Balears...*, p. 83.

³⁸ ARIANY, M., *Cuadros notables de Mallorca: principales colecciones de pinturas...*, p. 70.

ministre del Consell de les Índies. Les figures o el tema d'aquesta pintura era de "Les Gorgones", una narració en la qual Perseu executava i degollava a la Medusa. L'obra fou comprada el 1816 per 3.000 reals. Aquesta mateixa època Tomàs va poder comprar un esbós, no sabem si pictòric o en paper, dissenyat per un dels sòtils que va pintar Mariano Maella en el Palau d'Aranjuez³⁹. Maella fou un pintor actiu a la segona meitat del segle XVIII i a les dues primeres dècades del XIX. Tomàs de Verí adquirí l'esbós d'una representació de la deessa Minerva en el qual la deessa donava a conèixer i rebutjava els vicis fent protegir la virtut. Maella intervingué a Aranjuez entre 1798 i 1804 a on treballava en els frescos i la pintura del Palau a càrrec del rei Carles IV⁴⁰. Aquestes dades són les que ens poden servir per poder datar l'esbós que va adquirir el nostre personatge.

A la recopilació de documents i informació sobre les adquisicions de Tomàs de Verí que va elaborar el 1920 el llavors marquès d'Ariany també presentava, a més, algunes pintures que en les primeres dècades del segle XX pertanyien al fons tant del marquès de la Cenia com a la seva vídua. Una part de la col·lecció Cotoner s'havia unit amb la de Verí pel matrimoni entre Nicolau Cotoner i Allendesalazar, marquès de la Cenia i Ariany, i Bàrbara de Verí, néta de Tomàs de Verí⁴¹. Encara que moltes d'elles ja havien emigrat a l'habitatge del marquès a Madrid com era una pintura de la "Diana caçadora" que es va atribuir a Maties Pretti "el Calabrés". Un pintor que havia treballat tant a Itàlia com a Malta durant el segle XVII. Un artista que encara té obra catalogada a Mallorca com la pintura de "Paris i Helena" dipositada en el Museu de Mallorca.⁴² S'ha de tenir present la influència que va tenir Nicolau Cotoner, Gran Mestre de l'Orde de Malta, com a introductor de l'obra de l'artista Pretti a Mallorca. Maties Pretti va treballar per Cotoner durant la coincidència d'ambdós a Malta cap a la meitat del segle XVII⁴³.

El tema de Diana caçadora és una iconografia que també va ser tractada en la pintura de Mallorca mitjançant l'Acadèmia de la Societat Econòmica d'Amics del País, que va obrir el marc temàtic a la producció mitològica i no sols a la religiosa que era la principal. Un d'aquests exemples el trobam entre els anys de 1836 i 1837 on l'alumne Damià Boscana hi rebé un premi per la realització d'una Diana caçadora acompanyada per dos cans⁴⁴.

³⁹ ARIANY, M., *Cuadros notables de Mallorca: principales colecciones de pinturas...*, pp. 71-72.

⁴⁰ MORALES Y MARÍN, J.L., "Mariano Salvador Maella en el reinado de Carlos IV. Apuntes biográficos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando*, 69 (1989), pp. 97-99.

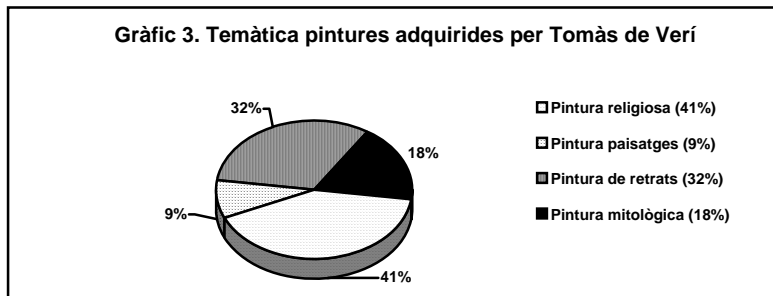
⁴¹ ARIANY, M., *Cuadros notables de Mallorca: principales colecciones de pinturas...*, pp.187-188.

⁴² Podeu veure un estudi complet sobre aquesta pintura a: RAMOS I ELIAS, R., *Mattia Pretti. Paris i Helena. Segle XVII*, Palma: Museu de Mallorca, 2010.

⁴³ Malta fou una de les vies d'entrada de pintura mitològica i italiana a Mallorca a través dels Grans Mestres i cavallers que pertanyien a l'orde de Malta: Rafel i Nicolau Cotoner, Ramón Despuig; i cavallers com Tomàs de Verí o Joan de Sales. Malta s'havia convertit en un nucli de mecenatge i els pintors com Caravaggio, Pretti, Piranessi, entre d'altres eren atrets i treballaven a l'illa. Els Cotoner eren clients de Mattia Pretti i, a més, d'encarregar-li pintures per la catedral de sant Joan a Malta li foren encomanats els seus retrats de Grans Mestres. També hi va haver altres personatges clients de Pretti que compraren pintures que enviarien a Mallorca com féu el mallorquí Joan Fiol. Vegeu: MONTANER, P., "El cavaller de l'Orde de Malta retratat a Mallorca", pp.122-123; CARBONELL I BUADES, M., "Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca...", pp. 145 i ss. en: *L'Orde de Malta, Mallorca i la Mediterrània*, Palma: Sòbria Orde de Malta, 2000.

⁴⁴ FURIÓ, A., *Diccionario histórico de los Ilustres Profesores...*, pp. 40-41.

Altres pintures que sorgiren en la recopilació del marquès d'Ariany i que encara durant la primèria del segle XX perduraven a Mallorca propietat del marquès de Cenia era un “Somni de Venus” de l'Escola Napolitana⁴⁵.



Un altre personatge que tenim constància d'una petita col·lecció de pintures i que pot aportar dades sobre el seu consum en particular era la del canonge Antoni Evinent de família rural i natural del poble de Bunyola –Mallorca– i que s'emmarca, com Tomàs de Verí, en l'època de la il·lustració del segle XIX. Antoni Evinent pertanyia a l'alt clergat de caire reformista i liberal tenint influència en el procés de canvis liberals i de nou model que s'implantava des del nou esperit francès⁴⁶.

Si bé l'origen d'Evinent i del seu germà Rafel era la part forana els dos feren carrera a Ciutat, el seu germà, de professió metge, fou un dels fundadors de l'Acadèmia Medico-pràctica de Mallorca. Antoni també feu carrera dins l'alta societat illenca residint a Palma, entre diversos llocs, i acaparant alguns càrrecs importants: canonge de la Seu, Vicari General, membre de la Junta de Govern de Mallorca de 1808 i elegit diputat de les Corts de Cadis de 1812, darrer càrrec que no exercí i que fou substituït pel bisbe Bernat Nadal. Evinent, entre d'altres activitats, també era soci i havia col·laborat a la fundació de la Societat Econòmica Mallorquina d'Amics del País.

Pel seu origen rural i la pujança professional que tengué durant la seva vida hauríem de situar el seu patrimoni artístic adquirit en gran part durant la seva vida i comprada per ell mateix, doncs, fins a la seva generació provenia d'una família rural, encara que benestant. Els seus béns es varen desfer amb la mort del canonge essent dividits: una part entre els hereus i altra part venuda en encant públic.

Del canonge Evinent sabem que posseïa una col·lecció pictòrica de més de trenta pintures. Si bé, el seu coneixement temàtic ens és parcial doncs la font per la qual tenim la informació, el seu testament i l'inventari de béns *post-mortem*, obvia en alguns casos la temàtica de les mateixes peces pictòriques⁴⁷. A més de la pintura

⁴⁵ El Dr. Carbonell relaciona diverses d'aquestes pintures a què, a part del seu origen italià, fossin les que pertanyien inicialment a la col·lecció Cotoner, dutes a partir de la importació d'obra italiana i maltesa pels Cotoner quan exercien de Grans Mestres de l'Orde de Malta. Entre aquestes indica “El somni de Venus” i també altres com “Angèlica i Medro” del dipòsit del Museu de Mallorca. Així com d'algunes que acabaren a la col·lecció de can Puig. Vegeu: CARBONELL I BUADES, M., “Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca ...”, p. 166.

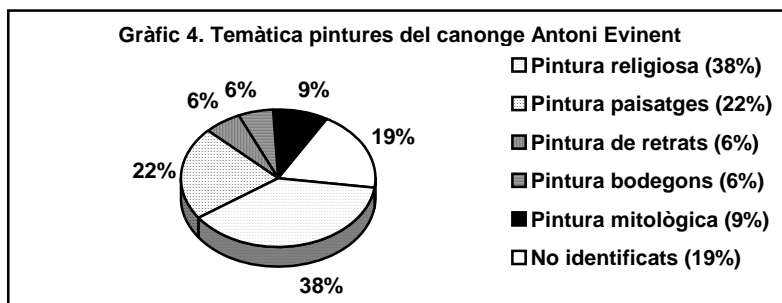
⁴⁶ FULLANA, P., *Debats inconclusos. Cultura i societat a la Mallorca del vuit-cents*, Palma: Hora Nova, 2006, p. 30.

⁴⁷ L'inventari omet en alguns quadres la temàtica i en altres les posa, aparentment, com quadrets d'estampes amb vidre, els quals s'han deixat de banda per no ésser pròpiament pintures. Alguns dels comptabilitzats sense temàtica identificada s'han complementat amb els quadres identificats i exposats en el testament i no contemplats en l'inventari.

també comptava amb diversa obra gràfica de diversa temàtica: mapes, paisatges, figures religioses, estampes populars o l'obra de les “Meravelles del Món”, on en alguns dels seus gravats s'hi representaven figures mitològiques⁴⁸.

Com en les anteriors col·leccions presentades segueix essent la pintura religiosa el gruix de la temàtica dels quadres, si bé, s'ha de dir, que encara que tengués la professió de clergue no suposava més de la meitat de les pintures que s'han pogut documentar temàticament. Un alt percentatge, una quarta part, pertanyia a la temàtica dels paisatges. Mentre que en tercer lloc, en quant a percentatge registrat, es contemplava la temàtica mitològica. En aquest cas el canonge posseïa un cicle pictòric representant el càstig a Licaó per part de Júpiter possiblement una obra dels Mesquida o de la seva escola. (Gràfic 4)

Algunes de les pintures potser provenien de l'herència familiar, ja que ell fou un dels grans beneficiats, hereu del seu germà Rafel i de la seva germana fadrina. Una altra part fou comprat pel mateix canonge com una pintura de retrat del bisbe Guerra. Si comparo el percentatge registrat de retrats observo que és un nombre molt baix, el més baix de tots els analitzats amb anterioritat. No ha d'ésser estrany si considero l'estament social a què pertanyia cada col·lecció; en els casos anteriors eren famílies de noblesa i de llinatge hereditari juntament amb el seu patrimoni, diferent de la família d'Evinent que no es pot incloure amb les famílies que primaven el llinatge amb el seu braç aristocràtic o nobiliari. Un motiu important i una de les causes del baix índex de pintura de retrat entre el seu patrimoni. En tot cas, remarcar que les dues peces registrades com a retrats no pertanyien tampoc a cap membre de la família Evinent sinó a dos eclesiàstics sense cap vincle familiar⁴⁹.



En tot cas, la importància d'aquest recull no serà tant les proporcions de la temàtica del conjunt sinó la presència dels quadres mitològics.

⁴⁸ El tema de les set meravelles del món prové d'una llista basada en un poema d'Antípatre sobre set construccions desenvolupades a la ribera del Mediterrani i que es posà de moda a partir del Renaixement. Alguns dels gravats comptaven amb temàtica pertanyent a la mitologia clàssica com la representació del temple d'Àrtemis a Efes, un gravat de Zeus a Olímpia o el conegut Colós de Rodos que representava l'estàtua del déu Hèlios que estava al port de Rodos.

⁴⁹ ARM, Protocols Notarials, Reg. 2241, ff.150r-156r, 161r-186v. Per una visió general del seu patrimoni vegeu: POU AMENGUAL, M., “Les propietats i el patrimoni artístic del canonge Antoni Evinent. (Bunyola, 1743 – Palma, 1814)”, *BSAL*, 68 (2012), pp.155-183; pel cas específic de la pintura mitològica vegeu: POU AMENGUAL, M., “Un cicle pictòric de les Metamorfosis d'Ovidi: Júpiter i el càstig del rei Licaó”, *BSAL*, 65 (2009), pp.107-140.

El fris pictòric d'Acteó i Diana

Els grans casals de Palma en molts de casos, dins les seves sales, tenien frisos pictòrics a la zona alta o baixa, o en els dos llocs, de les parets. D'un d'aquests casals, víctima dels canvis i successos que hem fet notar a la introducció, prové la pintura que presentam, si bé no podem informar de la seva procedència original com tampoc comptam amb dades sobre el conjunt que en devia formar part. Aquest fragment de fris pictòric devia estar acompanyat per almenys tres peces més, també de temàtica mitològica, situades a les altres parets de la sala on hi residia i que en quedaren definitivament separades del seu lloc original així com d'entre el grup mitològic que oferien⁵⁰. És, per tant, un fragment de fris que s'ha de contemplar dins el conjunt, més o manco, unitari en la temàtica –possiblement narrant diversos mites–, estil i autor que devia tenir.



Figura 3. Detall de Diana. A l'esquerra del fris



Figura 4. Detall d'Acteó. Enmig del fris

⁵⁰ El fris pertany a la col·lecció del restaurador-antiquari Jordi Marcer Pizà, que residia en el carrer de sant Pere Nolasc de Palma. Del qual agraesc la seva autorització per poder fer l'estudi i les fotografies del mateix.

L'escriptor Bartomeu Ferrà descrivia prou bé la disposició general d'aquests frisos dins els conjunts dels antics habitatges dels casals de Ciutat de Mallorca, i que eren coneguts amb el nom de "arrimadillos": *...los parámetros de los grandes salones se cubrieron profundamente con cuadros al óleo, cuyos asuntos generalmente fueron religiosos y con retratos de familia. Los tapices, con figuras de gran tamaño, representando escenas y personajes históricos, adornan las salas de preferencia; y en casi todas estas aparecieron dos zonas de tela pintada una a manera de rodapié, y otra como sirviendo de cornisa, de las cuales aún se conservan bastantes, y son conocidas con el nombre de "remedillos"*⁵¹.

La temàtica d'aquests frisos, com ja hem advertit, no solien coincidir amb la temàtica de les pintures dels quadres –sempre prenent de referència les col·leccions i casos fins ara coneguts– essent entre ells majoritaris els dedicats a la temàtica costumista emmarcats dins paisatges, la mitològica o les dedicades a les estacions, com també, en alguns casos, una temàtica purament decorativa de caire vegetal.

D'aquestes aplicacions pictòriques i la seva temàtica podem citar diversos casos particulars. Un d'ells eren els frisos que es trobaven en el casal de cal marquès de la Torre, actualment ocupat pel Col·legi d'Arquitectes de les Illes Balears situat en el carrer de la Portella. El fris era pintat amb amoretts i una decoració arquitectònica de volutes en els seus costats i amb figures femenines que aguantaven un escut central. Pel que sembla, en aquests escuts s'hi representaven paisatges amb figures possiblement mitològiques. Malauradament, els frisos es varen despendre i vendre de forma independent de la venda del mateix immoble essent, per tant, separats del lloc pel qual foren creats⁵².

Un cas semblant, a la separació dels frisos de l'immoble per la seva venda fou l'ocorregut amb els béns de can Puig. Aquesta col·lecció comptava almenys amb tres grups de frisos. Un estava al menjador del castell de Bendinat i els altres dos al casal de can Puig a Palma. Els tres foren venuts en subhasta, d'aquests, dos eren de temàtica mitològica i un altre tenia representacions d'amoretts, segurament representant al·legories de les estacions; dels dos grups mitològics, un el conformaven un conjunt de nou fragments i l'altre estava format per set parts⁵³. La catalogació de les peces les situava dins del cercle de Guillem Mesquida, potser es tracti d'una execució del fill. El fris d'Acteó i Diana d'aquest treball també el podríem englobar dins el mateix corrent o cercle pictòric.

El tercer grup de frisos de la col·lecció Puig era un grup de pintures d'al·legories de les estacions⁵⁴ amb escenes d'amoretts jugant dins la natura. Uns fragments que es trobaven a la sala dels tapissos del casal i que foren elaborats per Faust Morell el 1903⁵⁵.

⁵¹ FERRA, B., *Las antiguas casas de Palma* ..., p. 10.

⁵² ALOMAR ESTEVE, G.; ALOMAR CANYELLES, A.I., *El patrimonio cultural de les Illes Balears...* , pp. 64-65. A falta d'informació gràfica o bibliogràfica més precisa sobre aquest fris hem apuntat la possibilitat que fos adquirit per la col·lecció Rubio, vegeu nota 19.

⁵³ Catàleg subhasta: *Can Puig y Castillo de Bendinat, Mallorca: pintura...* , p. 379.

⁵⁴ Se sap que el 1637 ja s'havia introduït la temàtica pictòrica de les estacions o dels cinc sentits en el marc artístic mallorquí. Doncs llavors el notari Joan Garau ja en posseïa peces d'aquesta nova iconografia. Vegeu; CARBONELL I BUADES, M., "Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca..." , p. 151, nota 55.

⁵⁵ Catàleg subhasta: *Can Puig y Castillo de Bendinat, Mallorca: pintura...*, p. 337.

Altres casals tenien frisos dedicats a escenes de paisatges costumistes. Un d'ells, que podem destacar, és el del casal de can Pueyo o Campofranco, amb escenes d'estiueig i campestres situades davall els tapissos que decoraven la sala o, també, el del casal del marquès de Ferrandell que seguien els mateixos motius costumistes amb elements arquitectònics⁵⁶. La sala del casal Aiamans o de ca la Gran Cristiana també en disposava d'un a la part baixa de la sala dels tapissos, seguint la mateixa iconografia costumista amb pintura de vistes i paisatge panoràmic⁵⁷. Aquesta mateixa tipologia de frisos també fou aplicada i la podem trobar a la casa rural dels jardins d'Alfàbia.

Un fris, bastant distint als precedents, només amb decoració vegetal, que potser substituïa a un d'anterior es trobava al casal Torrella, del carrer sant Jaume de Palma i que fou destruït el 1950⁵⁸.

El fris mitològic d'Acteó i Diana que presentam (Figs. 3-4, 6) seria, segons les mides que té, una peça que estava situada a la part baixa del mur. Doncs, per la seva altura aquests frisos no solen estar a la part superior, de cornisa o de sostre. La vella fotografia de la sala dels tapissos del comte de Montenegro (Fig. 2) ens serveix per poder situar la zona que li correspondria a aquest fris dins l'espai que ocupava en el seu lloc d'origen. A la fotografia s'observa que per davall dels tapissos hi ha un fris corregut, encara que en aquesta ocasió no es distingeix la decoració o la pintura que hi tenia. A més, d'estar a la part baixa, li correspondria una distribució dins la sala a la part dreta del mur. Si advertim, la part dreta de la pintura és acabada amb una voluta arquitectònica que és habitual en els escaires d'aquests frisos, fent de cantó, vora una voluta semblant al fris que l'acompanyaria a l'altra paret. Aquest tipus de voluta és semblant al model que utilitzava Guillem Mesquida pels frisos i que el podem trobar en les pintures de les Estacions d'una col·lecció particular de Palma, si bé aquest darrer, a més, era decorat amb rocalla i una garlanda frutal que feia de cantó i de junta amb el fris del seu costat⁵⁹.

La pintura, realitzada a l'oli sobre tela, ens narra la transformació d'Acteó en cérvol amb motiu de la ira de Diana per haver-la vista despullada quan es banyava. Per dita malifeta el condemna a la transformació en animal. La pintura pren com a font literària l'obra clàssica del romà Ovidi. Un mite narrat en el seu llibre tercer de les *Metamorfosis* i una escena situada a una vall poblada de pins i xiprers, que s'anomenava Gargafia, on hi estava consagrada la deessa Diana. A l'obra d'Ovidi s'hi descriu el paisatge i la gruta natural on es representava l'escena després d'un dia de caça i era el lloc on la deessa solia banyar-se acompanyada per la seva cort de nimfes⁶⁰.

⁵⁶ BYRE, A., *Casas y jardines de Mallorca*, Palma: José J. de Olañeta, 1999, làmines 181-182.

⁵⁷ Se'n va editar una fotografia del seu interior a principis del segle XX en format de postal turística. A la col·lecció d'aquestes postals era la número 7.

⁵⁸ ALOMAR ESTEVE, G.; ALOMAR CANYELLES, A.I., *El patrimoni cultural de les Illes Balears ...*, pp. 79-82.

⁵⁹ CARBONELL BUADES, M., *Guillem Mesquida...*, figura 40.

⁶⁰ El tema principal de les figures clàssiques de nimfes es troba en ocasions dins alguna col·lecció particular: Antoni Oms cap a 1662 tenia sis quadres francesos amb algunes nimfes ballant; el capità Jaume Canals i Peña mort el 1679 en tenia dos quadres amb dues d'aquestes figures mitològiques així com també el ciutadà militar Martí Perelló. Vegeu: CARBONELL I BUADES, M., "Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca...", p.152; CARBONELL I BUADES, M.,

La cort femenina l'ajudava a despullar-se, li recollien el seu vestuari i es banyaven amb ella. Durant el bany, Acteó va entrar, accidentalment, dins la gruta on es trobava la deessa i el seu grup. Elles, despullades i banyant-se conjuntament, es varen espantar i anaren cap a Diana per protegir-la i tapar-la. La deessa, molesta i irada davant l'intrús, sense poder agafar la seva arma, li tirà aigua sobre el rostre del caçador Acteó conjurant-li el malefici de la seva transformació en cérvol. L'amenaça amb les paraules: "*Ara conta que m'has vist sense vels; si pots contar-ho, t'és lleugu*". A l'acabament del conjur el cap d'Acteó començà a transformar-se en cérvol; li surtí el banyam, el coll se li allargà, les extremitats es transformaren en les cames de l'animal, igualment la pell, fins a convertint-se completament.

Acteó, quan fugia, s'estranyà de la inusual rapidesa que aconseguia per poder córrer i és quan, emmirallant-se damunt l'aigua, veié que s'havia convertit en un animal. Quan llavors intentà cridar auxili es temé que, a part de la seva forma de cos humà, havia perdut, també, la paraula i només podia gemegar com un cérvol. Els seus mateixos cans, que utilitzava durant la caça, en veure l'animal no el reconegueren com el seu amo començant-lo a perseguir fins que l'acabaren agafant. Acteó acabà víctima dels seus propis animals de caça⁶¹. Ovidi narra prou meticulosament la presència i l'inici de la persecució pels canins: "*Els primers, Melampus i el sagaç Icnòbates, van donar senyal amb el lladruc, Icnòbates de Gnosos i Melampus de raça espartana. Després es llancen els altres, més veloçment que el vent ràpid: Pàmfigos i Dorceu i Oríbasos, tots arcadians; i el vigorós Nebròfonos i amb Lélaps el cruel Teró, i Ptèrelas lleuger de pes, i Agre fi de nas, i Hileu feia poc temps ferit per un senglar ferotge, i Nape concebuda d'un llop, i Pèmenis que segueix els ramats, i Harpia acompanyada de dos cadells...*"⁶².

El caçador Acteó sofreix una doble condemna i és doble víctima: la seva transformació en animal i la seva persecució i mort, seguint el camí dels animals víctimes de la caça que practicava ell mateix.

El fris pictòric (Fig. 6) ens representa part d'aquest tràgic episodi. Acteó s'endinsa dins el bosc i es troba amb la deessa banyant-se. A l'esquerra hi ha la deessa

Cendres de Troia..., p. 42; PASCUAL, A., "Para el estudio de las casas de aristócratas y mercaderes en la Ciudad de Mallorca durante el siglo XVII", *Estudis Baleàrics*, 34 (1989), p. 137.

⁶¹ OVIDI, *Les Metamorfosis*, Barcelona: Altaya, 2009 (1929), pp. 60-63.

⁶² OVIDI, *Les Metamorfosis...*, p. 62. En alguns gravats utilitzats en les distintes edicions històriques de l'obra d'Ovidi el passatge utilitzat per la representació gràfica del mite no és el de la descoberta accidental i l'inici de la transformació d'Acteó, sinó, el punt final i tràgic del mite en què Acteó és devorat i mort pels cans. Així a l'edició de xilografies d'Alexandre Paganini de 1526 en un primer pla es veu l'escena principal de la descoberta, sense cap transformació del cos d'Acteó i encara totalment en forma humana però en el fons, sortint del bosc, s'hi representa Acteó ja totalment convertit en cérvol i atrapat per dos cans. Una distribució i composició, amb les dues escenes, que també trobam a l'edició de Mainz de 1551, aquesta vegada, Acteó ja té el cap en forma d'animal i en el fons el cérvol és perseguit per cinc cans que estan apunt d'agafar-lo. En canvi, si en aquestes dues edicions les dues escenes es presenten una darrera l'altra en superposició vertical; trobam les dues escenes en posició horitzontal, una devora l'altra a l'edició veneciana de 1522 en què l'escena de la trobada d'Acteó i Diana és tancada amb un cercle d'arbres disposats vora el grup i a la seva esquerra, fora de l'escena s'executa la caça del cérvol per tres cans acompanyats per dos caçadors. El gravat més dramàtic es troba a l'edició d'Augsburg de 1802 on l'animal ja caçat i caigut enterra es troba envoltat per onze cans que el mosseguen i una desena més que s'hi acosten. -Per aquestes anàlisis de gravats que representen el mite s'ha acudit a les edicions històriques de l'obra d'Ovidi dipositades al Warburg Institute, vegeu: www.warburg.sas.ac.uk; enllaç: Digital Collections/Ovid.-

que surt de l'aigua per haver vist a Acteó. (Fig. 3) Diana s'allunya d'ell ja amb el cos mig cobert i en el centre de la pintura hi ha Acteó mig agenollat dins un fons boscos decorat amb un horitzó boirós d'on surt, d'entremig, una petita edificació. (Fig. 4)

La figura d'Acteó ja comença a sofrir la seva transformació. El seu cap ja ha estat convertit en cap de cérvol aguantant encara l'arc entre les mans i agenollat damunt una roca en el moment de topar-se, involuntàriament, amb la deessa. Completant l'episodi i darrera el caçador, a la part dreta del fris, hi ha quatre dels cans que acompanyaven a Acteó en la cacera i que, posteriorment, seran els qui el perseguiran.

No és estrany en la representació d'aquests episodis mitològics que a la mateixa escena de la pintura es mesclin distintes parts de la narració. La mateixa pintura ens mostra el descobriment del bany de la deessa, l'inici de la transformació en cérvol d'Acteó i es pot interpretar que els cans que l'acompanyen ja mostren més una actitud de persecució cap al personatge i no tant d'acompanyament.

L'esquema i la composició que va utilitzar el pintor per representar aquest episodi de l'obra d'Ovidi és prou original i diferent dels esquemes i composicions que actualment es coneixen. L'artista utilitzà tot l'espai pictòric, basat en la mida apaïxada del fris, per compondre els dos personatges principals del mite. S'oblida de tota la cort femenina de la deessa així com de la gruta o cova que narra l'escriptor romà; dues característiques que sí apareixen a les interpretacions d'aquest episodi en moltes de les pintures i gravats que el representen. El pintor adequant-se a omplir tot l'espai amb els dos personatges els disposà de tal manera que poguessin omplir tot el llenç pictòric per ells mateixos sense que es trobassin en una distribució forçada. Per aconseguir aquesta distribució les dues figures es trobem apaïxades i mig tombades en l'escena per solucionar l'allargament del fris. El creador aprofità l'ocasió de l'escapada de l'escena de la deessa per posar-la esbiaixada i mig tombada amb actitud de sortir de l'aigua. De la mateixa manera, Acteó, trobant inesperadament a la deessa en el bosc, el fa agenollant-lo i en disposició de caçador que està cercant en el bosc, mig acotat per no ésser vist i per vigilar. Aquest moviment del personatge li permet al pintor que la presència d'Acteó es distribueixi per l'escena en horitzontal i no en vertical, com sol ésser habitual en la iconografia i les representacions d'aquest mite; el cap i el braç dret els pintà avançant-los de la resta del cos i una cama es col·locà allargada per darrera ell.

A la part dreta de la pintura, seguint els gravats que narren la persecució d'Acteó, completà l'escena amb el cans que corren; dos d'ells allargats i en situació de córrer són darrera Acteó, un damunt l'altre ocupant tot l'espai i després donant pas al fons del paisatge, mentre que devora la voluta arquitectònica, enlloc d'utilitzar i realitzar simplement el fons del bosc connectà l'acabament del fris i tota l'escena posant dos canins més sortint de darrera la peça arquitectònica; un dirigint-se i seguint els altres dos i l'altre per damunt de l'element arquitectònic en posició vertical. Aquest exemple també és peculiar en la disposició dels cans perquè quan es pinten juntament amb la descoberta de la deessa solen estar asseguts o drets sense mourer-se devora Acteó.

En general, la solució resolta pel pintor per adequar-se al format de la tela, amb la complexitat de les dimensions i les figures representades, aconseguí tot un conjunt d'elements ben resolts i connectats entre ells durant tot l'espai pictòric per poder-se narrar la història.

Aquestes limitacions espacials dels frisos no eren resoltes de la mateixa manera en altres frisos coneguts on s'hi representaven escenes narratives. Molts d'ells separaven el fris en emblemes, escuts, marcs interiors, decoració floral, al·legories o distints personatges, que separaven la tela pictòrica en distintes zones sorgint en un mateix fris distintes escenes o narracions. Per això, un dels temes més habituals dels frisos solien ésser els paisatges o escenes costumistes dins paisatge, una iconografia en què el format de paisatge del fris acompanyava. Casos de frisos que utilitzaven distints recursos per dividir les zones en trobam en els de can Sales, els de can Vivot o els que hi havia a cal marquès de la Torre. En canvi, frisos sense separacions per un mateix tema pictòric per paisatges panoràmics i costumistes, els trobam en els casos descrits de can Pueyo, can Ferrandell, can Aiamans, el disposat en els jardins d'Alfàbia o un dels que tenia can Puig, a la sala dels tapissos amb paisatges a l'aire lliure, panoràmics, on s'hi trobaven una sèrie d'amorets jugant.

Aquest condicionament o subjecció a un espai pictòric de dimensions específiques també el podem trobar a altres peces o objectes com són l'aplicació de representacions pictòriques damunt els calaixos frontals dels barguenyos. La col·lecció de can Puig tenia una parella d'aquests mobles amb passatges molt concrets i on l'episodi mitològic es presentava de manera central, damunt el frontal de cada calaix, sense possibilitat d'elements secundaris en el seu voltant, donat l'escàs espai a poder utilitzar i més semblants a una estampa unipersonal sense la narració de cap història. Una distribució d'elements que els diferencia del fris d'Acteó i Diana on podem veure que l'escena ocupa tot l'espai del fris sense un centre definit. El fris comença amb Diana a un costat i es va desenvolupant tota l'escena amb el riu, l'inici de la vora d'aquest, la posició d'Acteó continuat pel conjunt de cans que ocupen tot l'espai dret fins a la voluta. En comparació amb les figures mitològiques pintades sobre mobiliari, tampoc el grup de figures representat es configura ni distribueix del mateix mode. Les pintures mitològiques aplicades als barguenyos de can Puig són en molt de casos representacions individuals⁶³; dels vint-i-cinc passatges de cada barguenyo, exceptuant les pintures dels costats que són *puttis* o amorets, individuals o en parella, les que són figures mitològiques n'hi ha unes deu a cada moble d'individuals, alguna amb qualche animal que l'acompanya i les restants són en parella o amb poc més d'un personatge. Els frisos mitològics de can Puig també segueien un estil distributiu semblant a les pintures del moble; les escenes o els personatges es representaven agrupats en el centre, de tres a cinc personatges, amb alguns animals dins cada composició sense que l'escena es distribuís per tot el fris.

Pel cas específic de la iconografia d'Acteó i Diana, a Mallorca el mateix mite fou representat a les malaurades cases de can Sales Major, en un fris de pintura al

⁶³ Catàleg subhasta: *Can Puig y Castillo de Bendinat, Mallorca: pintura...*, pp. 118-121, n.cat. 237.

fresc, actualment destruït⁶⁴. Encara que la composició i l'esquema pictòric és distint del que analitzam. Hi apareixia pintada la gruta que es narra a l'episodi i dins ella, a part de la deessa, hi havia les nimfes que l'acompanyaven a la narració d'Ovidi: "... la *Ismènia Cròcale*, lliga en un nus els cabells esparsos pel coll, mentre els seus propis cabells flotaven en desordre. Porten aigua *Nèfele*, *Híale*, *Ranis*, *Psecas* i *Fíale*, i aboquen les capaces urnes. Mentre *Titània* es banya segons costum en l'aigua ..."⁶⁵.

A la pintura de can Sales sols hi havia cinc de les nimfes narrades per Ovidi, una d'elles li tapava mig cos a Diana amb una tela. Fora de l'aigua hi havia Acteó, ja amb el cap transformat en cérvol, mirant el grup femení amb mig cos girat com si volgués fugir. Mentre que en el fris d'aquest estudi trobam a Acteó aguantant un arc a la pintura de can Sales s'hi va representar amb una llança. En els gravats de les il·lustracions de l'obra d'Ovidi sol ésser habitual l'ús de la llança quan Acteó es troba dret defora de l'aigua, mirant a la deessa, mentre que l'ús de l'arc és utilitzat quan el gravat combina dins la mateixa composició les dues escenes de la trobada de la deessa i la caça del cérvol Acteó. A la pintura de can Sales només hi havia representat un ca girat cap al seu amo. Acteó en aquesta ocasió no es va representar amb uns calçons curts i un jersei arremangat com la pintura del fris analitzat sinó que estava vestit amb una armadura clàssica, faldons i amb un mantell vermell que s'hi alçava darrera.

A l'edició del llibre de les *Metamorfosis* d'Ovidi editat per Moretum, abans de 1591, trobam un gravat en bona mesura reproduint la composició que hi havia al casal de can Sales (Fig. 5). Acteó es troba dret amb la llança a un costat del riu, mentre que la deessa, devora la gruta i des de dins el riu, seguint la narració d'Ovidi, li tira una grapada d'aigua. Aquesta és acompanyada per la cort de nimfes que s'hi aplega devora ella per protegir-la. En aquest cas, el gravat presenta lleugeres diferències amb la pintura que existia a can Sales, doncs les nimfes estan agrupades al voltant de la deessa i Acteó té davall ell dos cans; mentre que a can Sales, només hi havia una nimfa devora Diana agafant-li la roba, cobrint-la, que és també la qui veiem reproduïda en el gravat, mentre que les altres quatre nimfes que es representaven estaven dins la gruta banyant-se i només un ca acompanyava al malaurat caçador. Si bé, la primera nimfa que podem veure en el gravat també està dreta i capgirada cap a l'interior de la gruta, a can Sales es representava ajaguda damunt la roca en el costat del riu i mirant l'espectador. Una disposició, la d'aquesta nimfa a can Sales, que també es va adoptar en el gravat utilitzat per l'edició francesa de Paris a Liege de 1698, encara que la nimfa francesa seguia girada d'esquena a l'espectador.

⁶⁴ PASCUAL, A.; LLABRÉS, J.; OLIVER, M.; OLLERS, P., *Can Salas Major*, Palma: ARCA, 1993, làmines s/f. S'atribuïen al taller de Josep Dardanon per seguir, algunes escenes del fris, les pintures realitzades per Dardanon en el casal de can Vivot.

⁶⁵ OVIDI, *Les Metamorfosis...*, p. 61.



Figura 5. Acteó i Diana a una edició de 1591
Font: Col·lecció Ovidi -Warburg Institute-

La pintura que representava el mite d'Acteó i Diana a can Sales es va identificar com un símbol de la defensa de la castedat⁶⁶ que és, també, la simbologia adoptada en diversos cicles de Diana amb el mateix precepte de la virtut de la castedat i que trobam identificat en les narracions de Diana i Calixte així com en l'episodi d'Endimió⁶⁷. El tema d'Acteó i Diana és un episodi que tengué bastant interès a la península ibèrica, sobretot, en palaus de la cort madrilenya. Sembla que Felip IV, a més de tenir pintures heretades del pare, en tenia predilecció sobre el tema però no tant per la simbologia de la castedat sinó per dos motius quasi contraris a aquesta: un, pel tractament de la pròpia escena destacadament sensual amb l'adopció de cossos femenins despullats com el de Diana i les seves nimfes, així com la visualització fetixista aplicada a Acteó i, l'altre; que segons les faules i interpretacions adoptades en el seu moment dins l'entorn palatí, com els casos de Mira de Amescua, Solórzano o Saavedra Fajardo, s'adoptava el mite com a model educatiu dels prínceps i dels governants. Per exemple, Solórzano, advertia en el seu tractat dels perills de l'excés dels plaers de la caça i de deixar de banda les tasques de govern.

Posat en context, la historiadora López Torrijos destacava que a Felip IV i a la seva cort era precisament la caça un dels esports que més habitualment practicaven essent una activitat bastant apreciada pels dirigents de llavors⁶⁸. Una interpretació pròxima és la que ens ofereix l'edició veneciana -moral i al·legòrica- de l'obra d'Ovidi de 1646. En aquesta es fa esment a l'home profà que era Acteó i que pels errors i per la seva pròpia consciència de l'actuació comesa havia de rebre la condemna. Un càstig que és executat pels seus cans, abans servidors seus i que se li tornaren en contra. Un

⁶⁶ PASCUAL, A.; LLABRÉS, J.; OLIVER, M.; OLLERS, P., *Can Salas Major* ..., p. 42.

⁶⁷ LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura* ..., p. 314.

⁶⁸ LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura* ..., pp. 326-329.

fet que podríem enllaçar amb la falla de Solórzano, del perill de deixar les tasques de govern de banda i que pot dur a què els servents o súbdits es tornin en contra⁶⁹.

Per altra banda, la vinculació de l'animal –el cérvol– amb els dos personatges no és casual. Diana ja estava vinculada a l'animal des de l'època grega. Robert Graves en va trobar diverses relacions amb l'animal cérvol i els personatges del mite. Dins la família olímpica del món grec, la figura més jove de la tríade d'Àrtemis, versió grega de Diana, tenia el dret a alimentar els seus cérvols amb trèvols. Essent també considerat un símbol de la trinitat que formava el grup⁷⁰. La cérvol de Cerínia, en el tercer treball d'Hèrcules era consagrada a Àrtemis⁷¹. A la vegada, la persecució d'Acteó per cans es va convertir en un ritu sagrat del culte del cérvol prehel·lènic, que era esbocinat després d'acabar el “regnat” de 50 mesos. A més, Graves també hi veié paral·lelismes en costums rituals de mites islandesos i gal·lesos del segle I dC. on un home vestit amb pell de cérvol era perseguit i mort en la muntanya Liceu d'Arcàdia, agafant com a base les “Qüestions gregues” elaborades per Plutarc⁷².

Conclusions

Una apreciació superficial sobre els diversos frisos pictòrics analitzats i amb les observacions realitzades podem dir que les temàtiques principals que s'utilitzaren per la pintura destinada a quadres diferia, en les proporcions d'ús, dels temes majoritaris utilitzats per a la realització de frisos⁷³. La iconografia religiosa, la iconografia dels retrats, la dels bodegons i flors, contemplats com a tema en si mateixos, són quasi inexistent, almenys en els frisos fins ara coneguts, havent també frisos peculiars com el de can Dameto de sa Quartera decorat amb escuts dels llinatges familiars envoltats d'amorets⁷⁴; mentre que guanyaven en ús i consum els temes que són secundaris o marginals en la pintura de quadres: el costumista amb paisatges, la mitologia i les al·legories, amb aplicació d'elements florals o arquitectònics només a manera decorativa i complementaria.

No podem eliminar la possibilitat de què vagin sorgint noves peces en què sí s'utilitzà el retrat o la iconografia religiosa; en el casal de can Vivot es va utilitzar la

⁶⁹ OVIDIO; *Ovidio, historico, Politico, morale*, Venetia: Presso Girolamo Albrizzi, 1696, p. 24. *In Atheone trasformato in Cervo, per haver veduta Diana, e lacerato da'Caní, si dinota l'huomo profano, che trascorso in qualche errore, benche altra pena non li segua, è trafitto dalla propria coscienza./ O pure, il proprio de grandi è l'essere diuorati da suoi ministri, quali come caní arrabbiati lo diuorano, all' hora che sbattuto dalle disgratie, douerbbbero difenderlo./ Se il sapere i Secreti de' Principi per disgratia, come accadè ad Atheone, e pericolo mortale, che farà di chi furtiuamente li rintraccia, per palefarli?*

⁷⁰ GRAVES, R., *Los mitos griegos*, v. I, Madrid: Alianza, 2004, p. 109.

⁷¹ GRAVES, R., *Los mitos griegos*, v. II, Madrid: Alianza, 2005, p. 146.

⁷² GRAVES, R., *Los mitos griegos*, v. I, ..., p. 109.

⁷³ Com ja hem advertit no es pot, ni és la intenció, establir criteris generals, doncs l'article repassa i analitza casos, col·leccions i inventaris concrets. Per exemple; col·leccions que no segueixen la proporció en les temàtiques descrites seria la de can Sales Major. D'un inventari de 190 quadres, amb alguns gravats; sols 40 eren de temes religiosos mentre que uns 150 eren de caràcter profà amb batalles, paisatges, ... només, per tant, un 21% era de temàtica religiosa, el percentatge més baix fins ara localitzat. Vegeu: PASCUAL, A., *Casa i estament social a la ruralia mallorquina...*, p. 200, nota 1271.

⁷⁴ MURRAY, D.; PASCUAL, A., *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, v. I, Palma: José J. de Olañeta, 1988, p. 53.

pintura del retrat també per bastir escuts amb pintura al fresc o, també, de tema religiós era l'utilitzat en un sòtil pintat a una sala de can Sales, si bé, tots aquests es presenten no com a frisos sinó com a pintura aplicada sobre el mur, bé per ocupar el lloc d'un escut amb decoració d'estuc o per pintura de sostre.

L'únic fris de retrats religiosos, amb sants o figures de deixebles que sembla existir és el qui conserva el casal de can Moragues des Racó. Un fris pictòric amb decoració de rocalles i emblemes rodons on es troben retrats de mig cos semblant a les disposicions que s'adopten per la representació de sants o de l'apostolat⁷⁵.

S'ha de destacar la importància de la iconografia i del fris pictòric d'Acteó i Diana que hem presentat no sols per la seva vinculació que es pugui trobar al cercle dels Mesquida, sinó per la seva poca presència dins el món artístic de Mallorca, tant per la seva temàtica mitològica com específicament pel mite que tracta. I per extensió, dins el món peninsular hispànic, doncs si bé el tema fou de bastant interès durant el barroc, s'ha conservat poca obra i cap d'ella fou elaborada per pintors espanyols. Dins la pintura del segle d'Or espanyol només s'ha conservat una còpia feta per Juan Bautista Martínez del Mazo d'un original de Tizià ara dipositada en el Museu del Prado a Madrid⁷⁶. Almenys, en els anys vuitanta, quan la investigadora López Torrijos estudià la pintura mitològica del segle d'Or espanyol. Si bé, en distints inventaris de palaus i reials citaven aquest episodi del mite, cap de les pintures citades es pogué trobar per poder analitzar com s'interpretava aquest mite dins la pintura barroca espanyola.

Així, per tant, la importància del fris d'Acteó i Diana presentat recau en els pocs exemples d'elaboració d'aquest mite conservats i coneguts a nivell estatal i sobretot illenc. Doncs a Mallorca no hem pogut trobar més casos que el que hem presentat de can Sales, encara que un inventari i recerca específica dels frisos que posseïa can Puig, el marquès de la Torre o en d'altres encara existents es puguin donar noves troballes sobre aquest tema, si bé, seguirà essent escàs com s'esdevenia a la investigació de López.

La rellevància d'aquesta peça pictòrica és doble; a nivell estatal i illenc, per la seva escassetat. Com doble fou el càstig del caçador Acteó; condemnat a la seva transformació i a la seva mort, caçat pels seus propis animals i, també doble; el càstig a què està exposat el mateix fris pictòric, doncs, per una banda, ja fou desmembrat i retirat del seu lloc original i del conjunt de frisos pel qual fou elaborat i ara, com tants de béns artístics que pertanyien a col·leccions privades del nostre petit país, subjecte al risc d'exportació, que tant habitualment, com hem fet notar, sol passar amb el patrimoni de Mallorca.



Figura 6. Visió general del fris mitològic

⁷⁵ MURRAY, D.; PASCUAL, A., *La casa y el tiempo* ..., p. 59.

⁷⁶ LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura* ..., p. 327.